

Sedeño Valdellós, Ana
CINE SOCIAL Y AUTORÍA COLECTIVA: PRÁCTICAS DE CINE SIN AUTOR EN ESPAÑA
Razón y Palabra, núm. 80, agosto-octubre, 2012
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
Estado de México, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524426012>



Razón y Palabra,
ISSN (Versión impresa): 1605-4806
octavio.islas@proyectointernet.org
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey
México

CINE SOCIAL Y AUTORÍA COLECTIVA: PRÁCTICAS DE CINE SIN AUTOR EN ESPAÑA.

Ana Sedeño Valdellós¹

Resumen

La globalización es un proceso que está cambiando el mapa de la actividad de la producción de representaciones simbólicas del ser humano. La anterior cultura logocéntrica se ha visto rebasada por el imperio absoluto de lo audiovisual, cuyos límites han sido desintegrados con la llegada de la digitalización, que ha supuesto una igualación técnica de todo tipo de contenidos.

Esta transformación está mutando la producción de todo tipo de contenidos culturales, planteando un nuevo mapa de grandes centros de producción simbólica cultural, y produciendo el surgimiento de novedosos términos como cine transnacional, comunicación cross-media o lenguaje audiovisual transmedia.

La producción social de contenidos audiovisuales está llamada a revolucionar muchos conceptos clásicos de la teoría de análisis y creación filmicas y muchas de las asunciones de sus modelos de producción industrial. Uno de los ejes más interesantes que modelarán el nuevo panorama de la creación cultural y social de imágenes en la contemporaneidad tiene que ver con el cuestionamiento de la idea clásica de autoría filmica y de la subversión de la relación emisor/receptor.

El trabajo trata de descubrir y poner en valor experiencias filmicas que problematizan algunos de estos conceptos y que están consolidando prácticas como la del cine colaborativo sin autor, forma de cine abierto cuya metodología está basada en la renuncia al reconocimiento y la propiedad de las obras, como arma de lucha política.

Palabras clave

Autoría filmica, cine sin autor, cibercultura, cine contemporáneo.

Abstract

Globalization is a process that is changing the map of the activity of production of symbolic representations of human beings. The previous logocentric culture has been overwhelmed by the absolute rule of the audiovisual, whose boundaries have been broken with the advent of digitization, which has been a technical matching of all types of content.

This transformation is mutating production of all types of cultural content, posing a new map of great cultural centers of symbolic production and the emergence of novel producing terms such as transnational cinema, communication, cross-media or transmedia audiovisual language.

One of the most interesting lines that will shape the new landscape of social and cultural creation in the contemporary image has to do with the questioning of the classical idea of film authorship and the subversion of the relationship between transmitter and receiver.

Social production of audiovisual content is set to revolutionize many classical concepts of the theory of analysis, and film and many of the assumptions of the models of

industrial production. The work is to discover and experience to value films that problematize some of these concepts and are consolidating practices such as collaborative film without an author, a kind of open cinema whose methodology is based on the renunciation of public recognition and ownership as a weapon of political struggle.

Keywords

Cinematic autorship, cinema without autorship, cybernetic culture, contemporary cinema.

1. CIBERCULTURA Y CONEXIÓN: CONTEXTO AUDIOVISUAL PROPICIO PARA PRÁCTICAS CINEMATOGRAFICAS COLABORATIVAS

El campo de las representaciones audiovisuales en la contemporaneidad está siendo afectado por multitud de nuevos factores y tensiones desconocidas que conducen a la redefinición de términos, funciones y modos en que se desarrollan todos sus procesos. Fórmulas generalmente conocidas para la crítica y el público fílmico y audiovisual como cine nacional, la diferenciación entre discursos documentales y ficcionales, o el canon narrativo de los textos audiovisuales se encuentran en un fructífero y apasionante momento.

La necesidad de profundizar en las transformaciones del audiovisual contemporáneo provoca, en quien esto escribe, un intento por contextualizarlas y focalizar ciertas prácticas que a menudo interesan muy débilmente a la crítica especializada.

Efectivamente un ámbito menos transitado de las reflexiones tiene que ver con la modificación de las nociones y funciones de los agentes implicados en todo el proceso de producción y recepción fílmica, infra analizado aún desde la teoría de la cultura de los nuevos medios. El concepto de autor es uno de ellos, a pesar de que se están produciendo suficientes y variadas prácticas como para que vea modificada su naturaleza. En el texto, se realizará una revisión histórica de ciertas prácticas de cine social, colectivo y cine sin autor, así como se discurrirá sobre sus precedentes, contextos, dimensiones y prácticas.

2. EL CONCEPTO DE AUTOR EN LA TEORÍA DEL CINE

El concepto de autor ha sido uno de los pilares de la crítica y de la cinefilia cinematográfica en los últimos cincuenta años. Si el Hollywood de los años treinta y cuarenta había forjado un discurso del cine de tipo artesanal basado en una puesta en escena fragmentada y reconstruida artificialmente en una suerte de magia de la transparencia, posibilitada por el *raccord* y la restauración espacial y temporal a través del montaje, los años cincuenta y el movimiento cinematográfico de la Nouvelle Vague supusieron, en contraposición, su ascenso como clave para comprender parte de la concepción cultural y social del cine.

El autor es definido por los teóricos de la Nouvelle Vague francesa como consecuencia de toda una reflexión llevada a la práctica en revistas de crítica cinematográfica como Cahiersdu Cinema, convertida luego en la más famosa magazine sobre cine. Bazin (1975, en Hiller, 1985) definió la autoría como “el proceso analítico de elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente” (Stam, 1999, p. 218).

El cine de autor se planteó en oposición al artesano y al concepto de cine de productor y representa, en primer lugar, visto desde la distancia, un indicio de intento de posición superior en cierta jerarquía fílmica, con todo el trasfondo ideológico y de producción que esto conlleva: el cine de autor hace de cúspide de la creación fílmica, determinado por una supuesta noción artística, y el realizado en estudio (blockbusters, superproducciones, cine de productor...) mantiene ese componente artesano y está en la base de la pirámide.

Estas ideas originadas en Europa se transmitieron a la crítica norteamericana que las desarrolló más sistémicamente y la aplicó a directores como Hawks, Fuller o Hitchcock. Andrew Sarris en “Notes on the auteur theory in 1962” (Hollows, et al. 2000), establece tres criterios que permiten clasificar distintos tipos de directores y resume los principios del cine de autor en que el director se implica en la totalidad de la película, el guión debe ser de su autoría y las películas deben tener rasgos comunes o similares.

El estructuralismo y postestructuralismo resultan otro jalón en la teoría de formación de lo que se considera la autoría. El comienzo de las teorías de la recepción introducen la figura del receptor y de las condiciones de su *lectura*. Peter Wollen, Geoffrey Nowell-Smith, Jim Kitses, Alan Lovell, Ben Brewster nutrieron parte de la discusión académica británica sobre el tema. Peter Wollen introduce la figura del espectador para cuestionar la lectura completa y única de los textos; es famoso su capítulo “The *Auteur* Theory” de su libro *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), donde habla del trabajo del espectador en la lectura del texto.

Roland Barthes (1977, p.48) habla de la muerte del autor y el subsiguiente nacimiento del espectador y con ello comienza el camino para la disolución de la necesidad del sujeto en la producción de textos culturales. Foucault en *Qué es un autor* (1969) realiza

una ensayo sobre la función del término autor (aplicado principalmente a la literatura) y la importancia, como necesidad contemporánea, de saber quien habla (escribe, dirige...) un texto.

El teórico francés examina esta noción en torno a cinco elementos: la relación con la obra, el nombre del autor, la relación de atribución, la relación de apropiación y la posición del autor. Cercano a ciertas frases altisonantes propias de la posmodernidad como la de la pretendida “muerte del hombre”, trata de atacar la noción de autor como un todo y la define más bien como un fundador o instaurador de discursividad. Para Foucault, el rol más importante del autor debería ser la instauración de mundos de discursos, es decir, ser capaz de abrir la posibilidad formación de otros textos.

Ya algunos cineastas como Jacques Rivette que alentaba a un film sin dueño, o Robert Bresson que hablaba de rodar de improviso (ambos paradigmas de la noción de autor según la instauró la nouvelle vague), pensaban que las cosas se podían hacer de otra manera. En el panorama audiovisual contemporáneo, se han iniciado una serie de corrientes que quizás reinterpretan la noción de autoría desde donde se quedó con el postestructuralismo.

Stam, representante de la penúltima hornada de teóricos fílmicos, señala que la historia del cine no es simplemente “la historia de las películas y los realizadores, sino también la historia de los significados que públicos sucesivos han atribuido a una película” (2000, p. 230). Estas nuevas categorías se encuentran ya en una cierto nivel de aceptación por la crítica fílmica actual.

3. CINE COLABORATIVO EN RED

Ya sea como autoría colectiva en la que los espectadores tienen un importante papel ya en la disolución de la necesidad de proporcionar nombres a los distintos oficios que hacen posible el hecho físico de rodar y su resultado en forma de película, nos interesan ciertas prácticas colaborativas y descentradas interesan que articulan procesos de producción abiertos a la participación múltiple de personas, anteriores destinatarios/espectadores que ven ahora como pueden hacer de director/realizador.

Si la creación de una película requiere unir esfuerzos en la ideación, producción y posproducción, posteriormente se genera una focalización de la atención en el trabajo individual y especializado que viene concretado en los títulos de crédito del final de la obra. Sin embargo, la producción social de contenidos audiovisuales está llamada a revolucionar muchos conceptos clásicos de la teoría de análisis y creación filmicas y muchas de las asunciones de sus modelos de producción industrial. El llamado cine Open Source se inspira en la cultura del software libre bajo la luz de su adaptación a estos ámbitos por teóricos como Richard Stallman y Lawrence Lessig (2001).

Una cultura libre da apoyo y protege a los creadores y a los innovadores. Lo hace directamente garantizando derechos sobre la propiedad intelectual. Pero lo hace indirectamente limitando el alcance de estos derechos, con el fin de garantizar que los creadores y los innovadores que vengan a continuación se vean tan libres como se posible con relación al control del pasado. Una cultura libre no es una cultura sin propiedad, de la misma manera que el libre mercado no es un mercado donde todo sea gratis. Lo contrario a una cultura libre es una cultura de permisos, una cultura en la cual los creadores pueden crear sólo con el permiso de los poderosos o de los creadores del pasado (Lessig, 2004, p. 14).

Los términos cultura colaborativa, cibercultura o prosumer (contracción de productor y consumidor), provocan cambios en los procesos de creación, producción, distribución y consumo de los productos culturales. Jenkins llama a esta tendencia “convergence culture”, caracterizada por la confrontación entre las decisiones top-down de las corporaciones y las iniciativas bottom-up de los usuarios o públicos (Jenkins, 2006).

Los entornos digitales hipertextuales crean un lector/usuario/receptor activo y hasta entrometido, que contribuye a la convergencia entre las actividades tradicionales del autor y del lector; al hacerlo, invaden las prerrogativas del autor, quitándole algunas para otorgárselas al lector (Landow, 1992, p. 24).

En este paradigma se encuentran ejemplos de cine colaborativo que emplea la red para conectar, modificar y tratar todo tipo de textos culturales audiovisuales. Antoni Roig realiza la descripción más exhaustiva en *Cine en conexión: Producción industria y social en la era crossmedia* (2008), donde habla de cine colaborativo, cine de código abierto, modalidades de crowdfunding y mashups, entre otros. Las aportaciones de este universo audiovisual van desde la solicitud de cooperación en la recogida de material

base, de financiación y mecenazgo en red, la fórmula fund+film+flow o la invitación a la remezcla, la versión y el spin-off, hasta la participación en concursos y películas en perpetuo estado de edición.

4. CINE ABIERTO, CINE SIN AUTOR

La disolución del sujeto contemporáneo ha forjado una especie de “política de la desaparición” del yo en la que se basan muchas de las manifestaciones creativas de los últimos años. En su *Estética de la emergencia*(2006), Reinaldo Laddaga afirma que estamos asistiendo a un nuevo régimen en la historia de las artes que, como ya vaticinó Jacques Rancière, cruza modos de producción comunicativos y se da en los planos del trabajo, la práctica política, las formas de circulación información y de personas y las ciencias en general.

Con un nombre (imposibles de obviar, aunque sólo sea para señalar) se indica en estos casos a la o las personas que diseñan la arquitectura del proyecto y la proponen a una comunidad en la que se encuentra integrada. Cada uno de estos proyectos genera un ámbito de elaboración colectiva con características específicas y efímeras, modificables con otras condiciones. Así se encontrarían ejemplos como *La Commune-París 1871* de Peter Watkins, *Park Fiction* de Christian Schaefer, *La Ballata di Corazza* del grupo Wu Ming, *Proyecto Venus* de Roberto Jacoby.

De igual manera, la pedagogía “colectivista” de Peter Watkins apela al desarrollo de formas alternativas de compromiso que supongan nuevos medios de interacción con el público que vayan más allá del cine clásico o cine tradicional (lo que Watkins llama la monoforma). Cineastas, distribuidores alternativos, propietarios de los cines de arte y ensayo y académicos de medios deben ser según él, agentes de estos cambios en un concepto de creatividad que tiene más que ver con la participación directa y crítica.

Nos disponemos a describir en este apartado algunas dimensiones, precedentes y nombres propios de ciertas prácticas que, en el terreno filmico, se definen por combinar utilización de medios cinematográficos, riesgo en producción de cine y/o contenido audiovisual y reflexión sobre la creación filmica como proceso colectivo de conocimiento y de participación en la realidad social.

El cine sin autor tiene sus raíces en toda una serie de variedades de cine colectivo, como última manifestación de cine político, en tanto que crea organización social crítica a través de su creación. Lo que en anteriores versiones de una concepción política del cine se centraba en enfocarlo sobre la representación, estas nuevas prácticas llevan este cuestionamiento al terreno de la producción. Se delimitan así, fórmulas de cine abierto, que abren la práctica y la comprensión del cine a nuevas formas de participación e implicación social.

El cine sin autor se define como un proceso socio-cinematográfico o forma de creación filmica colaborativa en que los creadores optan por buscar el anonimato o al menos la indefinición de roles y puestos jerárquicos típicos de los equipos técnicos. Estas prácticas cuestionan temas como la propiedad de las películas, su adscripción a un nombre y a un tiempo, a un movimiento o incluso a algunas fórmulas tradicionales de consumo como el género. Género, cine nacional y cine de autor representan tres formulaciones clásicas de la historiografía y la crítica filmica de los últimos cincuenta años. Sin embargo, existen referentes explícitos anteriores a las prácticas que se describirán más adelante.

En primer lugar, el documentalista Alexander Medvedkin y su cine tren, unidad móvil de producción que recorría Rusia filmando fragmentos de la vida obrera para después exhibirlo ante sus protagonistas. En los años sesenta, los llamados Grupos Medvedkin, se constituyeron en las localidades francesas de Sochaux y Besançon por trabajadores de fábrica para documentar las condiciones de vida y laborales de la clase obrera francesa.

Sus películas se han convertido en un referente de autogestión de imágenes y de las prácticas documentales activistas desde entonces. Un tiempo después, los Talleres Varan nacieron oficialmente en Francia en 1981 con la intención de formar en cine documental, en cine directo, a personas provenientes de países en desarrollo. Jean-Luc Godard, Ruy Guerra y Jean Rouch, por ejemplos, animaron desde 1978 a la realización de talleres de cine en super-8 en Mozambique.

El Free cinema inglés, una de las nuevas olas nacionales de los años sesenta, marca la idea de lo que se llama el autor testigo, negando la concepción del arte como

manifestación de un yo y dirigiendo su atención a definir al director/realizador como alguien que mediatiza los acontecimientos que se producen delante de él y los vehicula en forma cinematográfica.

Por otro lado, el cine político latinoamericano retoma estas ideas para radicalizarlas. Julio García Espinosa, con su cine imperfecto (1973), interpela por primera vez a un autor colectivo como procesador de una práctica que se aleje del arte burgués. El boliviano Jorge Sanjinés invitaba a sus rodajes a población indígena y exaltaba “el arte popular, revolucionario y colectivo, en el que encontraremos siempre la huella del estilo de un pueblo, de una cultura que abarca a un conjunto de personas, con su forma general y particular de concebir la realidad”(Sanjinés, 1979, p. 80). *El coraje del pueblo*, tras su famosa *YawarMallku (Sangre de Cóndor, 1969)*, se realizó en el seno del grupo Ukamau, que forjó una política de cine colectivo eliminando cualquier identificación individual en actores, realizadores o productores.

Propuestas filmicas alternativas desde los años noventa nos acercan la radicalidad del nuevo cine latinoamericano hasta el ámbito europeo: el Cine-Dogma, desarrollado en Dinamarca y otros países nórdicos prescribieron unas reglas de actitud frente a la creación filmica. El Decálogo firmado en Copenhague en marzo de 1995 por Lars von Trier y Thomas Vinterberg decía en sus párrafos finales:

10. El director no debe aparecer en los créditos.
¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles y al precio del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas.

Como describe Gerard Imbert en su libro *Cine e imaginarios sociales* una de las claves del cine posmoderno se concreta en delatar cierta desconfianza hacia el sujeto y en intentar borrar ciertas huellas de la enunciación. De todo ello se deriva que el discurso visual actual sea descriptivo y:

-De contemplación más que puesta en acción,

- De mirada estética (del sentir con) más que ética (al margen del valor y de los fines)
- Una mirada plana, no jerarquizada (horizontal)
- Que no discrimina entre lo que hay que ver y no ver,
- Neutra, si es que existe,
- Que borra las huellas de la enunciación para dar preferencia al objeto representado, aunque sea una falsa transparencia, porque en la mirada es donde está la autoría. (Imbert, 2011, p. 596).

Mucho más cercano al presente hay que citar a Pedro Costa y sus rodajes con un equipo humano y material muy reducido. Su método de cine progresivo le ha permitido una convivencia diaria con sus “actores” naturales, algunos drogadictos del barrio lisboeta de Fontainhas, base de películas como *No quarto do Vanda* o *Ossos*:

Un día me decidí a ir al barrio con la cámara. Empezó entonces un tiempo de preparación, lo que se llama hacer localizaciones. Empecé tontamente a tratar de eliminar cosas: “Ahí no voy a rodar, ese rincón es feo”. Después me dio la impresión de que al final rodé sobre todo en los sitios que había pensado que no estaban bien... pero iba todos los días y era eso lo que me construía. Después me instalé en el cuarto, siguiendo la invitación de Vanda. En una primera fase, había que comprender el ritmo de la habitación. En un momento dado ellos vieron que era un trabajo de verdad y no el circo de antes con los camiones. A veces llegaba al mismo tiempo que el tipo que vendía las patatas, cuando se abrían la tienda y los bares, y empezaba a hacer lo que hace todo el mundo: limpiar un poco en torno al trípode, probar un espejo, cambiar la posición de la cámara, medir la distancia o cosas así. (Neyrat, 2008, p. 94).

A continuación se citan algunos ejemplos que ponen en práctica estas ideas en diferentes partes del mundo. *Temps d'aigua* de Miguel Ángel Baixauli ganadora del Premio al Mejor Largometraje Documental en la XXX Muestra de Cinema del Mediterráneo, habla de su intervención en la película como un constructo de ficción y, ella aborda, con forma documental, temas muy localizados, muy concretos sobre realidades como la inmigración, los mercados globales, la aculturación.

En cuanto a *Sol de Amparaes* (2012) se ha realizado gracias a procedimientos de crowdfunding en colaboración con Ingenieros Sin Fronteras de Valencia. Rodada hace varios años en un poblado de la región de Cuzco (Perú) con mujeres indígenas, pretende ser una aproximación respetuosa al mundo femenino y dignificadora de la figura de la mujer.

En palabras de los propios directores “la película cuestiona explícitamente, además, el dispositivo cinematográfico de apropiación y sus categorías normativas de representación, poniendo en primer plano la relación del cineasta con lo filmado” (Tempsd’aigua, 2011).

El caso del Colectivo Audiovisual Los Hijos merece especial atención. Formado por Natalia Marín, Javier Fernández y Luis López, estudiaron en la célebre escuela madrileña ECAM y “realizan una obra que va en contra del canon del cine documental” (Minguell, 2012). *El sol en el sol del membrillo* (2008) “va más allá de la cita en clave paródica para establecer un interesante (y en este caso necesario) diálogo con la tradición desde un posicionamiento documental plenamente contemporáneo” (Oroz, 2010).

Ya viene aguanta, riégume, mátame (2009) es una “obrita (pequeña en dimensión, grande en concepto) se sitúa en la línea de esos proyectos que extraen su fuerza de la revisión documental de los territorios que previamente han sido habitados y marcados a fuego por la ficción” (Zunzunegui, 2010, p. 75).

La obra *Los materiales*, tiene el Premio Jean Vigo a la mejor dirección en el Festival Punto de Vista de Navarra y la mención especial del jurado internacional en el FID de Marsella. En sus imágenes se le vuelve explícito la importancia del material filmico y su naturaleza tangible. En el contenido esto tiene relación con un aproximación al paisaje, que la relaciona con algunos trabajos de Marc Recha (*Diesd’Agost*) y Olivier Laxe (*Paris #1*).

Los materiales remite, si es que remite a algo o alguien, a Honor de cavallería, sin que guarde ninguna relación directa o inspiración en la actitud de Albert Serra, simplemente porque, a la hora de enfrentarse con un tema muy codificado (el documental ecológico, la adaptación de un clásico de la literatura), prefiere filmar los intersticios, los recovecos, aquello que siempre había quedado fuera de campo, lo que nunca habíamos visto. (Pena, 2010, p. 60).

En *Circo* (2009) el colectivo propone algo así como una ética del documentalista (Aranzubía, 2010, p. 78) en la que utilizan material de descartes de anteriores trabajos para hablar del trabajo y de su jornada en un espacio desconocido y marginal de lo

laboral y político.

L'usine de films amateurs o fábrica de cine popular fue concebida por Michel Gondry (reputado director de videoclips y piezas publicitarias) después de su película *Be kind, rewind* (2008) donde dos jóvenes tienen que rodar las versiones de cine de amateurs de su videoclub, pues se han borrado y sus clientes las solicitan. Se trata de un espacio, como un plató, instalados en centros de arte de París, Nueva York, Sao Paulo donde los participantes pueden llegar y realizar en unas tres horas una película y llevársela en un formato compatible para disfrutarla en casa.

La creatividad se distribuye demasiado poco. Hace tiempo que tengo el proyecto secreto de reciclar una sala [de cine de París] e instalar un espacio comunitario, en el que todo el mundo pueda filmar lo que quiera y luego proyectarlo. Esta utopía de un sistema autónomo, he tenido la oportunidad de concretarla en el marco ficticio de *Be Kind, Rewind*. A continuación he querido hacerlo realidad. El vídeo amateur se convierte así en un género con una estética y unas reglas propias, además de una reivindicación de la capacidad creativa de cada individuo. (Cine XXI en marcha, 2012).

Video *nasAldeias* (Brasil) es un proyecto precursor del cine colectivo a nivel mundial y su objetivo es apoyar las luchas indígenas para empoderar a estas comunidades mediante una puesta en valor de su identidades y patrimonios territoriales y culturales. en el área de producción audiovisual indígena en Brasil y una de las referencias de cine colectivo a nivel mundial. Desde el principio, el objetivo del proyecto fue apoyar las luchas indígenas para fortalecer sus identidades y sus patrimonios territoriales y culturales, por medio de recursos audiovisuales y de una producción compartida.

Los CinemaLabs, asociaciones altamente relacionadas con la cultura barrial-ciudadana sobre todo en las grandes ciudades (Madrid, Barcelona) que llevan a cabo nuevas propuestas de pedagogía cinematográfica, pequeñas muestras de cine, foros de producción, etc.

Por último, se quiere destacar desde estas líneas el grupo Cine sin Autor (CsA), que trabaja con objetivos pedagógicos y políticos en Madrid y Toulouse. Por su cercanía espacial y temporal las explícitas prácticas de autoría colectiva en Madrid nos hacen presentarlos como la más radical experimentación actual en el intento de suicidio

autoral, como kamikaze cultural. Esta modalidad subversiva está forjando unas prácticas que tienen una faceta productiva y otra teórica. En cuanto a esta última, el Manifiesto del Cine sin autor (CsA) pretende ser un diccionario de términos, opciones creativas y estéticas.

Para este grupo, el cine es definido como un proceso socio-cinematográfico y como socio-ficción-real para producir con y desde personas o colectivos ajenos a la producción filmica dominante y posibilitarles sus propias imágenes de sí mismos y de su entorno.

La autoría en el CsA es entendida como un poder colectivo para “decidir sobre la producción de las propias creaciones filmicas, la propia estética y la propia gestión de la obra y sus beneficios” y frente a ello apuestan por el NO-Autor o el SinAutor, dividiendo los participantes de una película de CsA en testigos filmicos (el núcleo del dispositivo-autor), cineastas y realizadoras y realizadores y las personas del film que no están relacionadas con la producción pero se vuelven corresponsables por su participación (actores intencionales u ocasionales).

Por su parte, la sin-autoría se define como:

- Circulación y colectivización del capital filmico.
- Devolución del poder de generar representación al sujeto colectivo a representar.
- Desarrollo de la conciencia crítica grupal por medios cinematográficos.
- Desubjetivización de lo individual por inmersión en lo colectivo para dejar aflorar su discurso.
- Colectivización de los beneficios del proceso del Sistema Fílmico.

A las definiciones de cine, capital filmico, autor, no autor, autoría, sinautoría y realismo, estos colectivos establecen una clara diferenciación entre ficción y documental que viene destacada por el número y naturaleza de las intervenciones y en el caso de la ficción por las llamadas “invenciones”, suerte de expresión referida al mayor número de convencionalismos que se implican en la ficción, y de las que está liberado, en principio, el documental.

Primera invención. El Guión: como una creación literaria de personajes, escenarios, acciones y diálogos cuya función es determinar mínimamente el universo a construir y las acciones a desarrollar.

Segunda invención. La puesta en escena y la interpretación actoral: el escenario es creado o manipulado para la actuación.

Tercera invención. La interpretación, encarnación en actores y actrices de los personajes creados en el guión que es la que se grabará y de la que se obtendrá la mayor parte del material con el que se construirá el film.

Cuarta invención. El montaje: donde se construirá la propia escritura audiovisual de la película. (Centro de documentación crítica de Madrid, 2008, p. 21).

En el caso del documental se producen menos intervenciones autorales, es decir, no existen las cuatro intervenciones, el guión, la puesta en escena, la interpretación actoral y el montaje.

El Guión puede no existir si se trabaja directamente en el momento de montaje sobre material grabado. Sabemos que cualquier propósito de rodaje previo, ya es una guionización pero entendemos que no se trata de un guión técnico que creará estrictamente la realidad a filmar.

En el documental, tanto la puesta en escena como la interpretación, están suprimidas ya que el escenario es el real, el que se encuentra allí (aunque siempre haya ciertas manipulaciones y reacciones posiblemente no naturales) pero los protagonistas son personas no actorales, personas reales ante la cámara.

El montaje será entonces un posible lugar de mayor invención dentro del proceso de un documental. (Centro de documentación crítica de Madrid, 2008, pp. 21-22).

En cuanto a reales ejemplos productivos de esta práctica, son paradigmáticos la experiencia *Humanes* y la llamada *Sinfonía* en los barrios Almenara y Valdeacederas del distrito de Tetuán, junto a otras labores en el barrio Bourrassol de la ciudad de Toulouse. *Sinfonía* resulta un proyecto que pretende realizar retratos visuales a personas anónimas del barrio para devolver luego al mismo los montajes en forma de proyecciones colectivas. En estos relatos se documenta el proceso de búsqueda de personajes, de investigación e incluso de toma de decisiones en la puesta en escena y el montaje, y en el blog <http://sinfoniatetuan.blogspot.com/> se detallan todas las fases por las que pasan los proyectos, se anuncian las proyecciones y revisiones de material.

Todas las prácticas de cine sin autor se autodefinen como maniobras de colectivización

y desarrollo de un cine social que quizás se encuentran ocultas por otras tendencias de cine dominante, pero que, en su asumida posición subordinada son libres de total experimentación y ensayo.

Quizás nos encontremos ante los primeros pasos de una revolución en una categoría clave tanto de la concepción social del cine como dispositivo industrial y de espectáculo, como de la crítica fílmica. En estos procesos descritos (cine colaborativo, cine sin autor, cine colectivo) se concentran tanto la radicalización de una corriente de creciente participación en los procesos de creación por parte del usuario/espectador (lo que posibilita la usabilidad y accesibilidad de la tecnología) como una suerte de tendencia contemporánea hacia lo colectivo, hacia lo barrial, lo artesano, como política de resistencia a las industrias culturales del entretenimiento. Quizás estos fenómenos no sean más que la manifestación actual de lo que en otro tiempo fue el cine-ensayo o estén dando lugar a un futuro ensayo sobre el cine, un cine que creo mundos posibles, como definía Foucault sobre el autor del futuro: mundos en permanente creación y ensayo para otros que vendrán más tarde...

Referencias

- ARANZUBÍACob, A. (2010). Una impugnación. *CahiersduCinéma España*, 37, 78-19.
- BARTHES, R. (1968). La mort de l'auteur. En Barthes, R. *Euvres complètes. Tome II*. 1966-73. Lonrai: ÉditionsSeuil.
- BAZIN, A. (1985). Onthepolitique des auteurs. En J. Hiller (comp.), *Cahiersdu cinema: the 1950's: newRealism, Hollywood, NewWave*. Cambridge: Harvard UniversityPress
- BALLÓ, J., Espelt, R. y Lorente, J. (1990). *Cinema catalá, 1975-1986*. Barcelona: Columna.
- Centro de documentación crítica de Madrid (2008): *Manifiesto del cine sin autor. Realismo social extremo en el siglo XXI*. Versión 1.0. Recuperado el 12 de diciembre de 2011 de http://ia600307.us.archive.org/33/items/ManifiestoDelCineSinAutor_560/ManifiestoCs_a.pdf
- Cine XXI en marcha. Las Fábricas de films amateur de Michel Gondry. Los estudios abiertos de cine sin autor*. 13 de febrero de 2012. Recuperado el 9 de marzo de 2012 de http://www.cinesinautor.es/blog_article/show/166/
- Entrevista con Reinaldo Laddaga sobre *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006. Recuperado el 12 de diciembre de 2011 en <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=377>
- GARCÍA Espinosa, J. (1973). *Por un cine imperfecto*. Caracas: Rocinante-Fondo editorial Salvador de la Plaza.
- FOUCAULT, M. (1969). Qué es un autor. Conferencia en Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1959. *Bulletin de la SFP*, julio-septiembre y *Litoral*, 9, junio 1998. Recuperado el 30 de noviembre de 2011 de <http://es.scribd.com/doc/20261476/Michel-Foucault-¿Que-es-un-autor-Version-completa>
- IMBERT, G. (2001). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- LANDOW, G.P. (2000). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós Multimedia.
- LADDAGA, R. (2006). *Estética de la emergencia: Sobre la reorientación actual de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LESSIG, L. (2004). *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. London: Penguin.
- MINGUELL, J. (2012). Desmitificación del cine gafapasta. *El País*, 4 de enero.
- NEALE, M. y Smith, M. (1998). *Contemporary Hollywood Cinema*. London: Routledge.
- NEYRAT, C. (2008). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: Conversación con Pedro Costa-collage de Andy rector-Documentos*. Barcelona: Intermedio.
- OROZ, E. (2010). A modo de introducción y repaso. Piezas de Los Hijos. Blogs & Docs, mayo. Recuperado el 8 de marzo de 2012 de <http://www.blogsandocs.com/?p=554>.
- PENA, J. (2010). Desencuadres. *Revista El amante*, 214, 60.
- ROIG, A. (2009). *Cine en conexión: producción industrial y social en la era cross-media*. Barcelona: UOC Press.
- SANJINÉS, J. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México DF: Siglo XXI.
- SARRIS, A. (1968). *The American Cinema: Director and Directions 1929-1968*. Nueva York: Dutton.

- SARRIS, A. (2000). Notes on the Auteur theory in 1962. En J. Hollows etals (eds.), *The Film Studies Reader* (pp. 68-70). Londres: Arnold.
- SHOHAT, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- STAM, R. et alt. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría decline: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona. Paidós.
- STAM, R. (2000). *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- TEMPS d'aigua. *Una entrevista ficción al director*. 23 de marzo de 2011. Recuperado el 23 de noviembre de 2011 en <http://tempsdaigua.blogspot.com/2011/03/una-entrevista-apocrifa.html#more>
- WOLLEN, P. (1969). *Signsandmeaning in the cinema*. Londres: Secker&Warburg.
- WOLLEN, P. (1999). The auteur theory. En L. Braudy, & C. Marshall, (eds.). *Film theory and Criticism. Introductory Readings* (pp. 519-535). Nueva York & Oxford: Oxford University Press.
- YÁNEZ, J. (2010). Crowdfunding y crossmedia para un cine 2.0: Financiación y creación colectiva. *Cahiersdu Cinema España*, 33, 52-53.
- ZUNZUNEGUI, S. (2010). Los jóvenes salvajes. *Cahiersdu Cinema España*, 33, 75.

¹ Profesora Contratado, Doctor del Departamento de Comunicación audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga (España). Sus principales líneas de investigación se relacionan con el papel de la música en formatos audiovisuales como el videoclip, así como con la historia del arte cinematográfico y las nuevas manifestaciones audiovisuales como el live cinema o el mapping.
Correo electrónico: valdellos@gmail.com